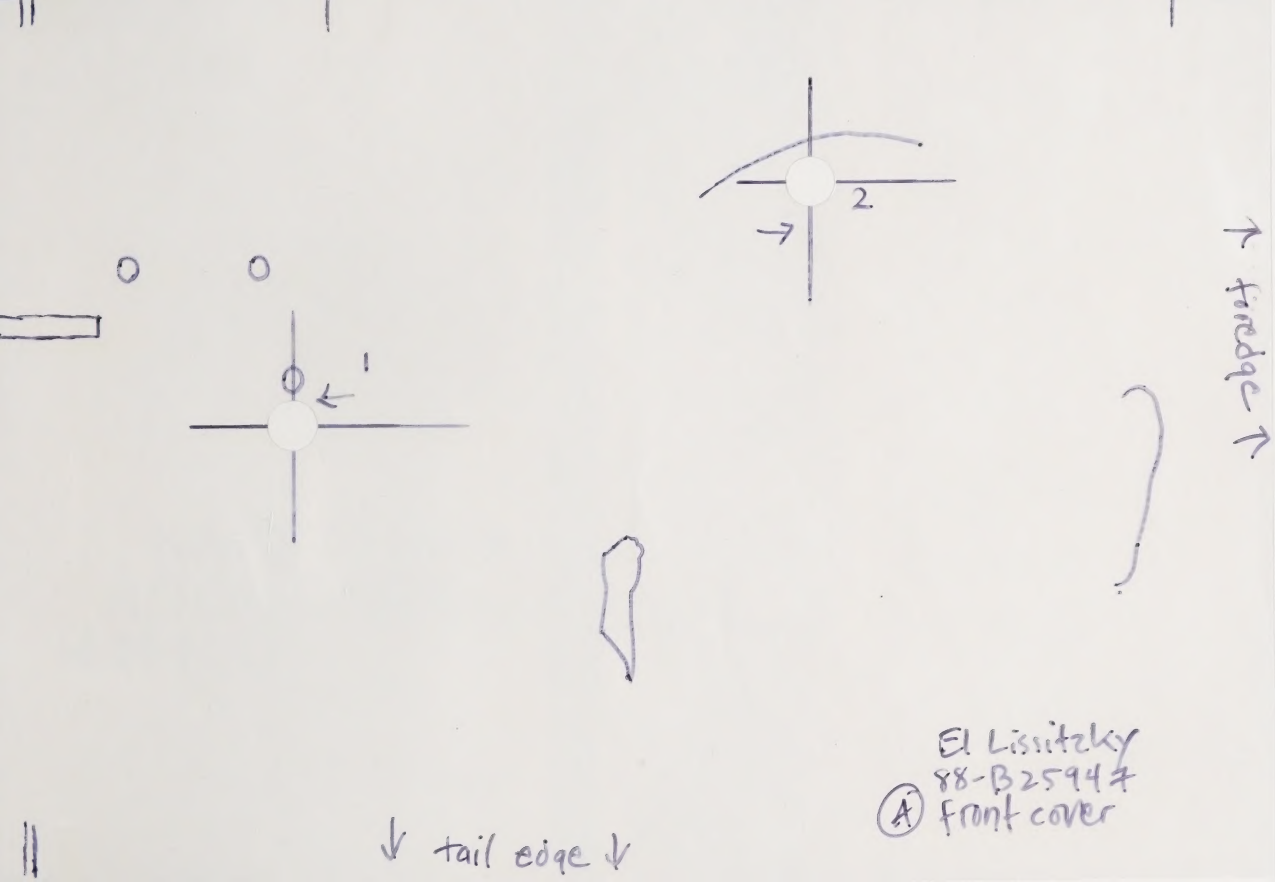
ЯПОНСКОЕ КИНО

ОБЛОЖКА И ОФОРМЛЕНИЕ
ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ



El Lissitzky
88-B25947
(A) front cover

(A) front cover
El Lissitzky
88-B2744

ВЫСТАВКА ЯПОНСКОЕ КИНО

МОСКВА 1929

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАГРАНИЦЕЙ

В ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСТАВКИ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ СЛЕДУЮЩИЕ ФИРМЫ И ЛИЦА, ЛЮБЕЗНО ПРЕДОСТАВИВШИЕ СВОИ ЭКСПОНАТЫ

СЙОЦИКУ КИНЕМА КАБУСИКИ КАЙСЯ, МАКИНО, ЖУРНАЛ „КИНЕМА ДЗЮМПО“, Г-Н ИППЕЙ ФУКУРО

ТЕЙНОКУ КИНЕМА ЕНГЕЙ КАБУСИКИ КАЙСЯ, ТОА КИНЕМА КАБУСИКИ КАЙСЯ, НИХОН КАЦУДО СЯСИН КАБУСИКИ КАЙСЯ, БАНДО ЦУМАСАБУРО, ИЦИКАВА УТАЕМОН, Г-Н СЙОХЕЙ ИВАТА И ДР.

БЛИЖАЙШЕЕ УЧАСТИЕ В ПОДБОРЕ МАТЕРИАЛОВ ПРИНЯЛ УПОЛНОМОЧЕННЫЙ ВОКС В ЯПОНИИ ПРОФ. Е. Г. СПАЛЬВИН (ТОКИО)

В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ СОВЕТСКОГО СОЮЗА С ЯПОНИЕЙ, НЕ УСТУПАЮЩИХ ПО РАЗНОСТОРОННОСТИ И ШИРОТЕ ИНТЕРЕСОВ НАШИМ СВЯЗЯМ С ЗАПАДНЫМИ СТРАНАМИ, ОБМЕН ПО ЛИНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАНИМАЕТ ВИДНОЕ МЕСТО. ЯПОНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ПРОЯВИЛА В ЭТОЙ ОБЛАСТИ БОЛЬШУЮ ИНИЦИАТИВУ. НА РЯДУ С ЯПОНО-СОВЕТСКИМ ОБЩЕСТВОМ, ИЗУЧАЮЩИМ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ, НАШУ ЭКОНОМИКУ, В ЯПОНИИ СУЩЕСТВУЕТ СПЕЦИАЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО, ОБ'ЕДИНЯЮЩЕЕ ЛЕВУЮ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЮ, ЗАИНТЕРЕСОВАННУЮ В УСТАНОВЛЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С СССР. БЛАГОДАРЯ ТАКОЙ ОПОРЕ В ЯПОНСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ, БЛАГОДАРЯ ИНТЕРЕСУ ЕЕ К СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ, МЫ ИМЕЛИ ВОЗМОЖНОСТЬ В НЕБОЛЬШОЙ СРАВНИТЕЛЬНО СРОК РАБОТЫ ПРОДЕМОНСТРИРОВАТЬ В ЯПОНИИ РАЗЛИЧНЫЕ ОБЛАСТИ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ И, С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, ПОЗНАКОМИТЬ ТРУДЯЩИХСЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА С КУЛЬТУРНЫМИ ЦЕННОСТЯМИ ЯПОНИИ.

НЕ СЧИТАЯ ПОЕЗДОК ОТДЕЛЬНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЯПОНСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ И ИСКУССТВА В СССР И ПОЕЗДОК НАШИХ УЧЕНЫХ И ХУДОЖНИКОВ В ЯПОНИЮ, МЫ ПРОВЕЛИ ЗА ТРИ ГОДА 9 ВЫСТАВОК, ПОЗНАКОМИВ ЯПОНСКУЮ ПУБЛИКУ С ДОСТИЖЕНИЯМИ НАШЕЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА — С СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТЬЮ, ЖИВОПИСЬЮ, ДЕТСКИМ РИСУНКОМ, ФОТО, ПЛАКАТОМ, РАБОТОЙ ПО ОХРАНЕ МАТЕРИНСТВА И МЛАДЕНЧЕСТВА. ВЫСТУПЛЕНИЯ СОВЕТСКИХ АРТИСТОВ ПРИВЛЕКЛИ ВНИМАНИЕ ШИРОКОЙ ПУБЛИКИ ЯПОНИИ.

В ОТВЕТ НА НАШИ ВЫСТУПЛЕНИЯ, НАШИ ЯПОНСКИЕ ДРУЗЬЯ ПРИСЛАЛИ НАМ ВЫСТАВКУ ЯПОНСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ И РИСУНКА, КОТОРУЮ ВОКС ПОПУЛЯРИЗИРОВАЛ В КРУГАХ НАШЕЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ. КРОМЕ МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА ВЫСТАВКА БЫЛА ПОКАЗАНА В КИЕВЕ, ХАРЬКОВЕ, ОДЕССЕ И СЕЙЧАС НАПРАВЛЯЕТСЯ В БЕЛОРУССИЮ И ЛЕНИНГРАД. ВЫСТАВКА ДАЛА ЦЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ РАБОТЫ НАШИХ ИЗДАТЕЛЕЙ, ХУДОЖНИКОВ И ПИСАТЕЛЕЙ.

УЧТЯ ОБЩЕ-КУЛЬТУРНЫЙ ИНТЕРЕС, КАКОЙ ПРЕДСТАВЛЯЕТ ДЛЯ ТРУДЯЩИХСЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ЗНАКОМСТВО С ИСТОРИЧЕСКИМ ОБЛИКОМ И БЫТОМ ДРУГИХ СТРАН, МЫ ПОКАЗАЛИ СОВЕТСКОМУ ЗРИТЕЛЮ КЛАССИЧЕСКИЙ ЯПОНСКИЙ ТЕАТР „КАБУКИ". ОТКЛИКИ, ВЫЗВАННЫЕ ЭТИМИ ГАСТРОЛЯМИ В НАШЕЙ ПРЕССЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРУГАХ, ДЛЯ КОТОРЫХ БОЛЬШОЙ ИНТЕРЕС ПРЕДСТАВЛЯЕТ ИСКУССТВО СТАРОГО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА, СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ О ТОМ, ЧТО ГАСТРОЛИ „КАБУКИ" СЫГРАЛИ ЗАМЕТНУЮ РОЛЬ В НАШЕМ КУЛЬТУРНОМ СБЛИЖЕНИИ С ЯПОНИЕЙ.

ВЫСТАВКА ЯПОНСКОГО КИНО ЯВЛЯЕТСЯ СЛЕДУЮЩИМ ЭТАПОМ В РАЗВИТИИ НАШЕЙ ПРОГРАММЫ.

КИНО — НОВАЯ ДЛЯ НАС ОБЛАСТЬ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ. ДО СИХ ПОР С ЯПОНСКИМ КИНО ИМЕЛ ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЗНАКОМИТЬСЯ ЛИШЬ НЕБОЛЬШОЙ СРАВНИТЕЛЬНО КРУГ НАШИХ СПЕЦИАЛИСТОВ, КОТОРЫМ ЯПОНСКИЕ ФИЛЬМЫ БЫЛИ ПОКАЗАНЫ ВО ВРЕМЯ ПРЕБЫВАНИЯ У НАС ЯПОНСКИХ КИНО-РЕЖИССЕРОВ.

ДЛЯ НАШИХ ПРОИЗВОДСТВЕННИКОВ, КАК И ДЛЯ РАБОТНИКОВ ЯПОНСКОГО КИНО, ОБМЕН ОПЫТОМ В ЭТОЙ ОБЛАСТИ НЕСОМНЕННО БУДЕТ ИМЕТЬ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ.

КУЛЬТУРНАЯ СВЯЗЬ СССР С ЯПОНИЕЙ ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ ОБЕИХ ЭТИХ СТРАН. КАК УЖЕ ПОКАЗАЛ ОПЫТ, ВЫСТУПЛЕНИЯ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ ДЕЛАЮТСЯ ДОСТОЯНИЕМ ЕВРОПЫ.

МЫ НАДЕЕМСЯ, ЧТО ЭТА ВЫСТАВКА ПОМОЖЕТ СОВЕТСКОМУ ЗРИТЕЛЮ БЛИЖЕ ПОДОЙТИ К ПОНИМАНИЮ ВОСТОКА И ЯВИТСЯ НОВЫМ ЭТАПОМ В РАЗВИТИИ НАШИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЯПОНИЕЙ.

О. Д. КАМЕНЕВА.

КИНО В ЯПОНИИ

История кино в Японии начинается с 1896 года. В этом году в Японию был привезен первый кино-аппарат — синематограф бр. Люмьер. Почти одновременно с ним, уже с другой стороны, проник и Эдиссоновский витаскоп. Прибывшие вместе с ними короткие европейские фильмы первого периода кино положили начало первым в Японии кино-сеансам.

Вслед за короткометражными фильмами стали появляться и фильмы полнометражные. Японский зритель вслед за сценками стал смотреть и на кино-драмы. На первых порах для демонстрации приспособлялись залы театров, но уже в том же 1896 году появились и первые специальные здания для кино.

К этому же первому периоду относится зарождение и того института об'яснителей, которые составляют отличительную черту японского кино, превратившего в Японии немое искусство в искусство словесное. Первые фильмы были очень короткими, на длительный сеанс их не хватало: демонстрировать их в большом количестве за один сеанс было невыгодно. Поэтому устроители первых кино-демонстраций стали стараться заполнять время выступлениями лекторов. Эти лекторы старались занять зрителей научно-популярными лекциями, раз'ясняющими суть изобретения кино и его значение. Одновременно с этим на таких лекторов

стали возлагаться и об'яснения к картинам. Картины эти были тогда исключительно привозными из-за границы. Они рисовали природу, жизнь и быт незнакомых широкому японскому зрителю стран. Все это нужно было об'яснить, чтобы картина хоть сколько-нибудь доходила до зрителей. Скоро почувствовалась необходимость пояснения и еще одного момента. Мимика и жестикуляция у японцев во многом иная, чем у европейцев. Японский зритель, наблюдая героиню фильмы, выразительно мимирующую, очень часто — особенно в 90-х годах прошлого столетия — не мог понять,

что эта мимика должна выражать. Поэтому кацубэну (как стали называть этих лекторов) пришлось об'яснять зрителям, что такая героиня в данный момент переживает.

Затруднительным для понимания оказалось и еще одно обстоятельство. Какая-нибудь ситуация на экране для европейца связана с определенным словесным содержанием. Для японца же, во-первых, все жесты и движения могут быть иными (например, вместо заключительного об'ятия в любовной сцене стыдливое отворачивание друг от друга); во-вторых, слова, которые при этом говорятся, обычно значительно отличаются от принятых в Европе. Поэтому кацубэну приходилось не только об'яснять, что данная ситуация есть, например, любовное об'яснение, но для того, чтобы не получилось непонимания и комического эффекта, даже об'яснять, что „он“ или „она“ в данный момент говорят. Таким образом, простое об'яснение постепенно превращалось в некое разыгрывание фильмы. Для большей „натуральности“ кацубэн стал менять голос: бас—для передачи речи злодеев, тенор — для героев-любовников, фальцет — для героинь. В связи с этим очень скоро изменилась и роль кацубэнов. Они превратились в особого рода актеров, их об'яснения стали особым видом декламационного искусства, достигающим временами предельной степени выразительности.

В настоящее время нередко можно встретить уже не одного такого декламатора, но нескольких: они делят между собою персонажи идущей фильмы, при чем для исполнения роли женщин приглашаются уже особые специалистки-женщины. Эти кацубэны помещаются сбоку экрана и составляют теперь непременную принадлежность японского кино-театра. Среди них есть настолько прославленные декламаторы, что их приглашают на гастроли по всей Японии.

■

Естественно, что первое время на японских экранах демонстрировались исключительно европейские фильмы. Первые фильмы были изготовлены не столько японцами, сколько иностранцами, но все же с этого момента начинает существовать японское кино-производство, которое, постепенно разрастаясь, занимает впоследствии все большее и большее место на японских экранах.

Первые японские фильмы шли по стопам японского театра того времени. Этот последний тогда явственно распадался на две половины: одна, с театром Кабуки во главе, представляла собою японское традиционное театральное искусство; другая, в лице так называемого „Симпа“ (новая школа), стремилась привить на японской сцене драматургию и сценические приемы европейского театра.

Насколько кино находилось в зависимости от театра, показывает то обстоятельство, что деятелям кино не пришло даже в голову изменить вековой обычай Кабуки: — выпустить в качестве исполнителей женских ролей не мужчин, а актрис.

Естественно, что японская национальная кино-индустрия в таких условиях не могла претендовать на значительное место на экране. К тому же сильнейшее впечатление на поклонников европейского кино и на любителей японских кино-пьес произвели американские фильмы. Положение японских фильм в такой обстановке продолжало оставаться чрезвычайно тяжелым. Они не могли конкурировать с иностранными ни в своей технике, ни в своем содержании. В то время, как Запад вырабатывал специфический кино-язык, создавал особую кино-выразительность, утверждал для кино самостоятельное место в рядах искусств, японская кинематография все еще плелась в хвосте театра, японские фильмы все еще продолжали оставаться сколком с театральных постановок. Наступил кризис, выход из которого был только один — порвать с театром и перейти к созданию специфических кино-картин. Пионером этого движения выступил известный кино-деятель, сотрудник наиболее серьезного кино-журнала „Кинема-рекорд“, Каэрияма вместе

со своими единомышленниками создавший в 1918 году новую для того времени фильму „Девушка с гор“. К этому течению примкнул деятель кино-компании „Тэнкацу“ Эдамаса, создавший фильму „Песнь скорби“. Эти фильмы явились провозвестниками грядущего обновления японского кино-дела и его последующего расцвета.

Однако, пробить себе дорогу на экран молодой японской кинематографии было не легко. Новые фильмы любителей западного кино во многом еще не удовлетворяли; приверженцы же прежних японских театральных фильм с недовольством смотрели на неуместные, с их точки зрения, новшества. Тем не менее дело не приостановилось. Движение за „чистое кино“ против „театрального кино“, как тогда говорилось, укрепилось и ширилось. Работы Каэрияма и Эдамаса получали все большее и большее признание и, в конце концов, не только компании „Никкатцу“ и „Тэнкацу“, в которых работали эти оба режиссера, но и вновь возникшие в это время „Сйоцику“ и „Тайкацу“, стали работать над „чистым кино“. Особенную энергию проявила компания Тайкацу, имевшая в своем распоряжении прошедшего хорошую школу в Америке режиссера Курахара и привлекшая к работе в качестве литературных консультантов известных писателей, вроде знаменитого романиста Танидзаки Дзюнитиро. Компания Сйоцику также стала привлекать к работе прошедших американскую выучку техников, вроде сделавшего себе имя еще в Америке Отани. Фильма „Новая жизнь“ была первым образцом новой работы. За нею последовал „Призрак на дороге“—фильма, поставленная режиссером Мурата в сотрудничестве и под руководством известного деятеля Нового Театра в Японии, Осанай. Этот Осанай вместе с Мурата стал во главе группы деятелей нового кино, среди которой значились такие имена, как Усихара, Симадзу, Судзуки и др. Тенденции „чистого кино“ проникли и в самую консервативную из компаний — Никкатцу, принужденной распроститься со своими актерами на женские роли и ввести актрис. „Танец скелета“—фильма, поставленная режиссером Танака, была первой большой работой этой компании в новом направлении.

Великое землетрясение 1923 года задержало дальнейшее развитие японского кино-дела и направило его отчасти по иному пути. С одной стороны, центр кино-производства на первых порах перешел за Токио в Киото; с другой — зритель стал обнаруживать пристрастие к историческому жанру, где главным содержанием являлись боевые схватки, непрерывно сражающиеся самураи. Эти „фехтовальные пьесы“, как их тогда называли, одно время пользовались огромной популярностью, не исчезнувшей полностью и в настоящее время. Полоса этих фехтовальных пьес не прошла бесследно для японского кино-дела. С одной стороны, они продемонстрировали возможность исторический материал подать в отличном от театральных пьес виде, с другой стороны, они оказали немалое влияние и на картины новой школы. В результате стали появляться новые фильмы на современные темы, большею частью на сюжеты популярных газетных романов. Немалое место среди них заняли фильмы, главным героем которых является студент.

Последние годы ознаменованы полнейшим укреплением позиции „чистого кино“ и победой его над „театральным“. Фильмы, воспроизводящие спектакли Кабуки, померкли со смертью главного представителя этого жанра Мацуноско. К кино потянулись писатели, в кино стали работать лучшие актеры больших театров. Известный режиссер-новатор Кинугаса ставит „Безумную странницу“ в духе нео-экспрессионизма. Режиссеры Мурата, Усихара и тот же Кинугаса— в поисках нового опыта—едут за границу (Кинугаса в СССР). Японское кино-искусство выходит на большую и самостоятельную дорогу.

Проф. Н. И. Конрад.

Артистка Комако Хара

СОЦИАЛЬНЫЕ И ФОРМАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ ЯПОНСКОЙ ФИЛЬМЫ

В тематике японского кино занимают огромное место исторические сюжеты. Они отражают последовательно важнейшие эпохи японской истории. Наличие исторических сюжетов об'ясняется тем,что японские фильмы были долгое время простыми транскрипциями, инсценировками старинных пьес театра „Кабуки". Кроме того, в глазах японца ореол старой самурайской культуры еще не потерял своего обаяния. И, наконец, главной приманкой в выборе исторического сюжета была возможность видоизменить историческую перспективу, расшить историческую канву очередными социально-политическими лозунгами дня и таким образом подать в фильме крупные исторические события в социально-агитационном разрезе современности.

Эту служебную роль выполняет историческая фильма и в агитпропе европейского буржуазного кино. Вспомним

всех этих бесчисленных Блюхеров, Фридерикусов-Рексов, Наполеонов, Жанн д'Арк и т. д.; но все же в Европе роль исторической фильмы в этом отношении слабее.

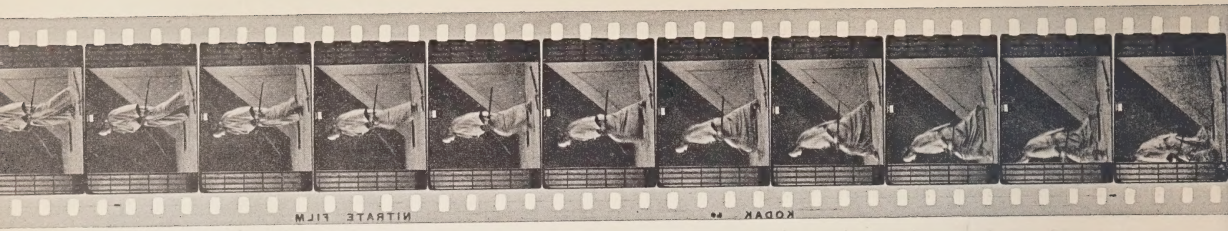
Материалом японской исторической фильмы являются, в широком смысле, культура и быт феодального самурайства на фоне почти трехвековой диктатуры сёгунов из династии Токугава, далее союзы князей „даймио" против диктатора, появление народных дружинников — „отокодате", этих первых представителей оперившейся мелкой буржуазии и, наконец, буржуазная революция, повлекшая за собой реставрацию Мейзи 1868 года.

Эта последняя дата знаменует собой канун современной, модернизованной Японии, в которой блеск самурайской культуры уступает место электрическому свету, индустриальной технике машины, великодержавному империализму и американизованному быту.

Основами японской морали являются идея повиновения и покорности в преломлении буддийской религиозной философии, как, например, повиновение младших членов — старшим, жены — своему мужу, верность слуг господину и т. д. Прививка этих моральных лозунгов гибким историческим сюжетам „Дзидай Геки" и создает модернизованную парафразу последних для очередных задач японского буржуазного агитпропа; например, монархическая пропаганда в фильме „47 Ронинов", агитация за незыблемую преданность жены своему мужу-господину в фильме „Сен-Химе" и т. д.

Японское феодальное самурайство, державшееся на насилии, на кастовой обособленности, на вассальных традициях, сумело, однако, придать необычайный декоративный блеск и красочность укладу своего домашнего быта, окружающим вещам, жилищу и т. д.

На формы внешней жизни самураев феодальные нравы и традиции накладывали своеобразный отпечаток нарочитой важности, сановитости и торжественности. Движения самурая, как представителя своего сословия, подчеркнуты, утрированы, театрализованы, как театрализована и вся его



жизнь в рамке великолепного декоративного оформления. Это — не реальность жизни врасплох, а ритуал.

Благодаря высоко развитой культуре тела, эти движения приобретают большую красоту и выразительность. Выкристаллизовываются особые формы походки, манеры стоять, садиться, брать в руки вещи, появляется необычайная четкость в самых судорожных проявлениях аффектов—гнева, радости, страсти. Театрализованная, внешне декоративная, жизнь японского феодала составляет благодарный материал для сцены, экрана или гравюрной доски. Здесь пластическая выразительность тела, декоративный арабеск одежды и прическа самурая чрезвычайно остро монтируются с геометрической узорностью японского жилища, создавая единство линейной ритмики целого.

На принципе линейного монтажа создавалась японская гравюра. Этот принцип входит в конструкцию японского театрального эпизода и японского кино-кадра. Наруками, сделанный гениальным японским гравером Сяраку, органически связан со сценической конструкцией Наруками в театре „Кабуки“.

Японские актеры, играющие самураев, с детства усваивают пластическую культуру тела, мастерство жеста и движения. Ценность этого пластического актерского материала получает в японском кадре самодовлеющее значение и предопределяет структуру этого кадра и его роль в фильме. Японский кадр строится на игровом, актерском куске, на высокой культуре актерского жеста.

Установкой на игру актера и об'ясняется чрезмерная длительность этих игровых кусков в японском кадре, которая нам, привыкшим к „молниеносной“ расчлененности американского игрового куска, совершенно чужда.

Особую область техники японского актера составляет искусство фехтования, умение владеть мечом. Образ меча оплетен целым кружевом романтических поверий. Для японца меч — почти одушевленное существо. Он часто бывает об'ектом вожделения, страсти и ненависти, не менее, чем человек. И, конечно, он же герой целого ряда событий, похищений, процессов, распрей, а зачастую и распределитель земных благ, состояний, титулов... В связи с этим рубка на мечах является непременной принадлежностью каждой самурайской фильмы.

Искусством владения мечом обладают в совершенстве актеры театра „Кабуки“. Они его воспринимают с детства, от отцов, ибо традиция этого искусства насчитывает сотни лет.

Первые японские кино-актеры, пришедшие не из театра, не умели фехтовать и этим сводили на нет всю значимость „сцен меча“. Только впоследствии, корифеи японского экрана, как Цумасабуро Бандо, Циодзиро Хаяси, Дензиро Окоци и др. показали в кино рубку по всем правилам старых японских театральных канонов.

В фильме „Храбрец из Киото“, показываемой у нас, манера фехтования знаменитого актера Циодзиро Хаяси расшифровывает его изумительное искусство движения. То, что кажется сперва неправдоподобным, т.-е. его победа над целой шайкой врагов, делается понятным при его судорожной увертливости, динамике переходов, молниеносных бросках тела.

В авантюрно-приключенческих фильмах из цикла „Чамбара“ больше динамики внутрикадрового движения, чем в феодальной фильме, так называемой „Дзидай Геки“. „Чамбара“ сделаны на материале сборника старинных легенд „Кодан“. В них нет трагедийного пафоса феодальной драмы с ее нагрузкой страстей и крови. Герои „Чамбара“ участвуют

в бесчисленных приключениях, подвергаются невероятным опасностям, спасаются благодаря случайности.

„Чамбара“ интересны тем, что в них участвуют нарядные дружины, „отокодате“, — отряды самообороны городской буржуазии и купечества. Они представляют собой чисто классовые группировки людей, организующихся для противодействия феодализму. Расцвет этих дружин нарастает параллельно разложению феодализма.

Японский зритель, придавленный тяжелым экономическим положением, все менее и менее интересуется исторической трагедией. Он увлекается американизмом и грезит о жизни, перекроенной на американский лад. Это внедрение специфически американского элемента в японский быт порождает целый ряд гротесковых явлений, которые отражает японская комедия.

На ряду с этим в японском кино существует и салонная, американизированная фильма, где подлакированные под американцев японцы занимаются психологическими перепевами своих чувств, переживают эротические настроения, драматизируют крушение своих идеалов. Фильм, где показывались бы социальные конфликты, быт рабочих, их роль в восстановительной работе страны, моменты безработицы — в Японии нет. Все то немногое, что мы узнаем о быте японского рабочего и крестьянина, мы черпаем из случайных моментов культурфильм и хроник, где рабочий показан, как винтик большой индустриальной машины. Фильма в Японии, как и в Америке и Европе, — это прежде всего развлекательный товар с нарядным ярлычком буржуазной идеологии.

Ни современная картина, ни фильма из цикла „Чамбара“ не вносят никаких формальных достижений в японское кино. Те достижения в строении кадра, которые мы видим, восходят к историческим фильмам „Дзидай Геки“.

Японское кино живет и умирает материалом своего кадра. Оно не знает основного закона кино, т.-е. монтажа, оно не знает крупных планов. Огромные кино-достижения

Америки, Франции и Советского Союза прошли мимо японцев.

Японский кино-кадр, выхваченный из фильмы и рассматриваемый, как отдельный фото-кадр, необычайно экспрессивен своей геометрической конструкцией; его отрицательные стороны выражаются в удлиненности игровых моментов, в его перегруженности театральными наслоениями, в пренебрежении кинематографическим языком. Но его главный органический недостаток заключается в том, что он не является связующим звеном в монтажной фразе, ибо японское кино не знает монтажа.

П. Кауфман.

Портрет кино-артиста Цумасабуро. Бандо в жизни и в роли самурая.

ЯПОНСКИЙ КИНО-ПЛАКАТ

Японское кино не избежало участи, общей для всей художественной культуры современной Японии. Как и все японское искусство, кино как бы расколото на два мира, пока еще ждущих своего синтеза. Плакат японского кино в точности отображает эту раздвоенность.

Самое молодое из искусств, кино не сумело защитить себя от натиска старого японского театра. В этой защите ему не помогли ни электричество, ни химия, ни механика, входящие в производственный процесс кинематографии, — ни американская тренировка актеров и операторов. Фотохимия и электричество оказались приспособленными для воссоздания на экране японской феодальной старины. Появился удивительный художественный феномен — кинофицированные „Кабуки". Тени этого старинного театрального жанра пробрались в кино-ателье, на пленку, на экран. Не довольствуясь своей беспримерной живучестью в современном японском театре, жанр „Кабуки" в каких-то своих элементах приноровился к требованиям кино-зрителя.

А в то же время Америка, — этот второй (рядом с феодальным пассеизмом) гегемон современной японской культуры, —

посылала японскому кино свои дары. Культу традиционных актерских образов, заимствованных из национальной драмы, противопоставлялся культ американских „звезд“, сложные интриги „самурайских“ фильм находили свою параллель в приключенческом боевике; обязательный оптимизм американского кино-сценария и кино-морали уравновешивался столь же обязательной для японских фильм апологией феодальных доблестей.

В плакате вся эта лоскутная одежда японского кино показана, быть может, с большей откровенностью, чем на самой пленке. К тому же, со стороны своей живописной природы, японский кино-плакат испытывает на себе еще и другие, не менее мощные влияния: в какой-то своей части плакат — прямой наследник старой кабукийской афиши, больше того,— старой японской гравюры, столь охотно и широко трактовавшей театральные темы и образы. И вот современный плакат японского кино соединяет в себе все эти элементы. Он пытается сразу, одними и теми же средствами, передать и „национальный стиль“, т.-е. стиль старой гравюры, и походить вместе с тем на американскую рекламу, впечатлять обаянием традиционных актерских образов-масок и одновременно не выпадать из комплекса современной городской улицы.

Вспоминая об этой последней, о шумной токийской Гинзе, с ее электрическими огнями, мигающими рекламными установками, автомобилями и универмагами, кино-плакат старается быть насквозь американским. Герой исторической фильмы, какой-нибудь рыцарь самурайской чести, приобретает на плакате, несмотря на свои мечи, лаково-черный узел волос, кимоно и гэта, что-то общее с мужественным Фербенксом, блистательным Наварро и даже... розовеньким Гарольд-Ллойдом...

Но японское кино расположено не только на магистралях столицы, среди суеты автобусов и рычащих такси. Излюбленные кварталы кино — те же знаменитые театральные улицы, вроде осакской Дотомбори или токийской Асакуса, где

Портрет на шелку кино-артиста Цумасабуро Бандо

старательно сохраняется „чисто японский стиль“. Здесь бесчисленные кино-театрики находятся в непосредственном соседстве с „ёсе“, — старинными кабарэ, театрами жанра „Кабуки“, театрами кукол. Плакат кино не может не учитывать этого окружения, вполне отвечающего, к тому же, стилю „исторических“ фильм. И вот перед нами — плакаты, возвращающие зрителя к фигурам и маскам старинной театральной афиши и гравюры.

Стиль японской гравюры вообще таит громадные возможности для искусства плаката. Достаточно вспомнить о той роли, какую сыграли японские мастера в развитии новейшего европейского плаката. Плоскостная композиция японской гравюры, фронтальность ее фигур, энергичная четкость ее линейных и красочных элементов оказали неотразимое действие на новейших западных плакатистов — от Лотрека до нашего Моора.

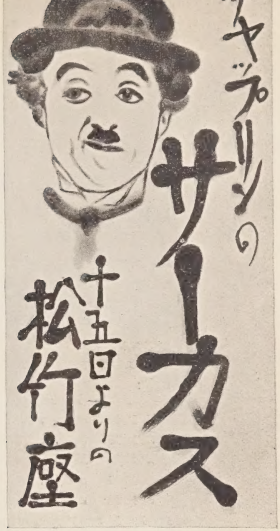
Использование этих ресурсов старого национального искусства в современном японском кино-плакате далеко не всегда, однако, дает высокий художественный эффект. Очень часто дело ограничивается довольно грубоватым соединением туристского „японского стиля“ с громыхающими приемами американской рекламы. Зато тем больший интерес при-

обретают те образцы японского плаката, в которых находит свое счастливое разрешение основная проблема всего современного японского искусства: соединение новой тематики с национальной художественной формой, — такое соединение, которое представляло бы собой не голую стилизацию, а новый самостоятельный стиль. В этом отношении подлинным шедевром настоящей выставки является небольшой плакат с портретом Чаплина. Лицо американского комика и текст анонса исполнены здесь в манере японских тушевых рисунков, и весь плакат должен как бы напоминать „какемоно“, — свиток с рисунком и стихотворным текстом, висящий в любой японской комнате.

Громадную роль в японском плакате, как и во всей изобразительной культуре Японии, играет иероглифический шрифт. Здесь не место распространяться об особенностях японского восприятия иероглифического текста, — восприятия, в котором на ряду с процессом чтения фигурирует также совершенно чуждый нашей звуковой азбуке процесс изобразительного осмысливания данного текста. Иероглиф — не только условный знак, но и определенный художественный образ. Текст в японском плакате представляет собой, в отличие от плаката европейского, не служебный, а основной элемент композиции. Это тем более ярко сказывается в кино-плакате, ибо ряды иероглифов сами являются как бы цепью кинематографических кадров, где из отдельных букв-образов складывается динамика своеобразной текстовой „фильмы“.

Зритель, не умеющий читать по японски, воспринимает иероглифический узор с чисто декоративной стороны, — но и в таком обуженном восприятии этот элемент японского плаката сохраняет свою большую художественную силу.

Д. Аркин.



УКАЗАТЕЛЬ РАЗДЕЛОВ ВЫСТАВКИ

I. КИНО-ПРОИЗВОДСТВО

А. ФАБРИКИ

Развитие японского кино-производства первоначально тормозилось из-за невозможности конкурировать с американским кино-импортом. За последние три года восходящая линия американского кино-импорта делает резкий скачок вниз, указывающий на коренное изменение положения. Роль американского импорта характеризуется следующей таблицей:

Ввезено из Америки в Японию.

В 1921	году	. . 9.700.000	фут. фильмы	на	400.000 долларов.
„ 1925	„	. . 9.200.000	„ „	„	240.000 „
„ 1926	„	. . 6.400.000	„ „	„	170.000 „
„ 1927	„	. . 7.103.883	„ „	„	196.811 „
„ 1928	„	. . 4.529.364	„ „	„	109.292 „

В 1927 году Япония насчитывает 23 производственных фирм, поставивших около 900 фильм. По количеству выпущенных фильм Япония заняла второе место в мире, уступая только Америке. Важнейшими японскими кино-организациями являются Сйоцику, Никкатцу, Макино, Тейкине, Тоакинема, Бандзума (последняя состоит под контролем Сйоцику).

Фирма Сйоцику, самая мощная, основана в 1905 году, обладает капиталом в 10.000.000 иен и содержит 12.000 служащих. Она охватывает не только кинематографические, но, главным образом, крупные театральные предприятия. У Сйоцику 3 кино-фабрики — в Камата, Симокама и в Удзумаса.

Б. КИНО-СЪЕМОЧНАЯ РАБОТА

Экономические условия японского кино-рынка обусловливают огромные требования на фильмы. Этим об'ясняется необычайная быстрота кино-с'емочной работы. Постановка фильмы производится зачастую в 7—15 дней.

Экспонированные кадры рабочих моментов указывают на применение японцами американской аппаратуры, на характер выбора точки зрения и раккурса, а также на превалирование натурных с'емок.

II. ИГРОВАЯ ФИЛЬМА РАЗВИТИЕ ЕЕ ТЕМАТИКИ

Японская фильма начала с подражания японскому театру и тем самым восприняла его тематику, сюжеты феодальных драм.

Первые беспомощные фильмы с характерными элементами оборотничества и колдовства постепенно сменяются своеобразной трактовкой исторического феодального материала. Историческая фильма, так называемая „Дзидай Геки“, начинает охватывать важнейшие эпохи диктатуры Асикага, Токугава и др. Темами этих фильм являются быт феодальных самураев, их борьба против диктатора, методы и упорство этой борьбы, сцены меча и т. д.

„Дзидай Геки“ сменяются авантюрно-приключенческими фильмами, так называемыми „Чамбара“, в которых красной нитью проходит „интрига меча“. Вокруг самураев—героев

„Чамбара“—группируются мелкая буржуазия и городское купечество в лице дружинников—„отокодате“. Это новый социальный класс, поднимающийся в первой половине XIX века. Современная фильма делится на бытовую комедию, спортивную американизированную, религиозную и милитаристическую картину.

Японцы придают фильме громадное агитационное значение, они применяют как современные, так и, главным образом, исторические сюжеты для националистической пропаганды. Экспонированные кадры из фильм сгруппированы в историческом порядке вокруг основных социальных моментов, отраженных в фильме. Это позволяет выявить с исчерпывающей полнотой японскую социальную тематику, поскольку она отражается в фильме.

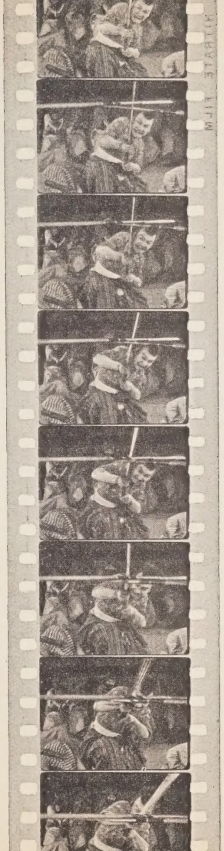
Выделенные, на ряду с социальными, бытовые и формальные моменты, дают острую картину специфически японского бытового уклада и раскрывают художественную структуру японского кадра.

III. КУЛЬТУРФИЛЬМА И ШКОЛЬНАЯ ФИЛЬМА

В области культурфильмы и школьной фильмы работает Всеяпонское просветительное кино-общество, организованное в 1927 году по инициативе кино-отдела газеты Осака-Майници и имеющее два отдела — Канзан и Канто. Общество насчитывает 1000 членов; в комитет входят 32 известных деятеля в области народного просвещения. Общество издает ежемесячник „Образование с помощью кинематографа“.

По инициативе общества ведется большая лекционная работа как специально среди работников просвещения, так и среди широких масс зрителей.

Производственным отделом общества был выпущен ряд фильм, которые поступают в школьный прокат по специальному тарифу — 12 иен за фут.



Кино-отдел Осака-Майници, по инициативе которого было создано Всеяпонско еобщество, располагает большой фильмотекой, имеющей около 2000 фильм иностранного и собственного производства.

Выставленные экспонаты отражают деятельность Всеяпонского просветительного кино-общества.

IV. КИНО-АКТЕР

Портреты наиболее известных актеров и актрис и их экранные каноны грима — „маски". Экспонированные по принципу параллельного показа, они зрительно расшифровывают процесс перерождения лица в маску, технику сдвига лицевых мускулов и т. д.

V. КИНО-ТЕАТР, ПРОКАТ И РЕКЛАМА

А. КИНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕТЬ

Виды небольших кино-театров Асакусы (старинный театральный квартал Токио) чередуются с современными кинозданиями, оборудованными по последнему слову техники и вмещающими громадную аудиторию. В небольших кинотеатрах, на ряду с обыкновенными местами для зрителей, имеются „японские" места для сидения на полу, на квадратных подушках.

В Японии за последнее время количество кино-театров дошло до 1200. Большинство из них принадлежит фирмам Сйоцику

Кадр из современной японской фильмы „Конкурс красавиц“

и Никкатцу. Кроме того, американские кино-фирмы, как Парамоунт и др., также построили ряд грандиозных театров по последнему слову техники.

Главными прокатчиками в Японии являлись до сих пор американские фирмы „Парамоунт“, „ФОКС“, „Юнайтед Артисте“ и др. Теперь положение изменяется. В 1923 году количество японских прокатчиков составляло 139, а в 1927 году всего 70 человек. Это указывает на то, что мелкие прокатные конторы отмирают, а взамен их образуются сильные трестированные группы.

В общем прокатном обороте:

японские фильмы занимают 70 процентов,
американские „ „ 27 „
европейские „ „ 3 „

Б. РЕКЛАМА

Либретто, плакаты, пригласительные билеты, ряд изящных мелочей, служащих делу рекламы.

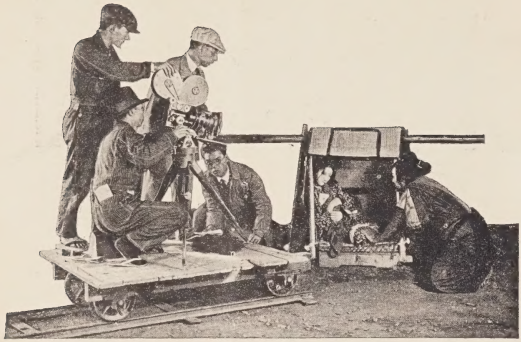
VI. ПЛАКАТ

VII. КИНО-ПРЕССА

По количеству периодических кино-изданий Япония занимает одно из первых мест после Америки. Кино-журналы в Японии выпускаются: 1) американскими производственными кино-фирмами, например, „Парамоунт“ и др., с целью рекламы американского кино-экспорта, 2) японскими кино-фирмами, также рекламирующими свою продукцию и, наконец, стоящими вне кино отдельными издательскими группами.

Благодаря высокой полиграфической культуре японцам удалось создать тип журнала, соединяющий рекламную броскость с изысканным расположением материала. Страницы японского кино-журнала часто бывают расцвечены виньетками и кроки, свидетельствующими о высокой графической культуре художников.

Кроме периодических кино-изданий Японией выпущено большое количество книг по основным вопросам японской и европейской кинематографии.



НА ВЫСТАВКЕ ДЕМОНСТРИРУЮТСЯ ФИЛЬМЫ

I. ХРАБРЕЦ ИЗ КИОТО

ДРАМА В 6 ЧАСТЯХ, ВЫПУСКА 1928 ГОДА

РЕЖИССЕР — ТЕНОСУКЕ КИНУГАСА

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ АКТЕРЫ: ЦИОДЗИРО ХАЯСИ
МАСАКО ЦИХАЯ

ПРЕДОСТАВЛЕНА ДЛЯ ВЫСТАВКИ ФИРМОЙ СЙОЦИКУ

II. СТРАНА ОСТРОВОВ

ИЗ БЫТА И ПРИРОДЫ ЯПОНИИ (В 2 ЧАСТЯХ)

ПРЕДОСТАВЛЕНА ДЛЯ ВЫСТАВКИ ФИРМОЙ ОДЗИ СЕЙ-СИ

ГЛАВЛИТ № А-38618
ТИРАЖ 2000 ЭКЗ.
МОСКВА — 1929
ГОЗНАК

SPECIAL 88B
25947

GETTY CENTER LIBRARY

日本活動寫真

B

O

K

C